

„FESTŐ ÍRÓ – ÍRÓ FESTŐ”

Képi látás- és ábrázolásmód az elbeszélésben, Stifter példáján

A művészetek kölcsönhatása – kettős tehetségű művészek

Amikor egy képet/festményt megnézünk (zusehen), átéljük az ábrázolt állapotot, vagy lelki történést. Az időhöz kötött, időben lejátszódó zenében és költészetben a lelki életnek folyamata van. Ez a fajta átélés a megfigyeléshez (beobachten) kötődik, a megnézéssel (zusehen) ellentétben. A természeti jelenségek megfigyeléséhez hasonlíthatjuk. A költőit (Das Poetische) átéljük a valóságban is (in der Wirklichkeit), amikor pl. egy vízesést látunk.¹

A művészetek kölcsönhatása érdekes kutatási terület és az irodalomtörténet keretein belül is jellemző az egyes korszakokra a kölcsönhatás elutasítása, illetve elfogadása. Vegyük példának a német klasszika és romantika két meghatározó teoretikusának alapvetően ellentétes véleményét.

Lessing híres művészetesztétikai írásában, a *Laokoon*-ban (1766) éppen a határokat kereste és húzta meg a képzőművészet és a költészet között. Az ismeretlen görög művész szoborcsoportját vette alapul téziseihez. Abból indult ki, hogy a művészet és a költészet a valóság „utánzásához” egészen más eszközöket használ, vagyis az előbbi térbeli alakokat és színeket, az utóbbi pedig időben tagolt hangokat. Következtetése szerint, a festészet és szobrászat tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek, a költészet pedig a cselekvések. A festészet a maga egyidejű kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért a legjellemzőbbet kell választania, a költészet viszont artikulált hangokkal dolgozik, időbeli folyamatot ábrázol, állandó mozgást és változást.² A tér és az idő tehát, ami Lessing szerint elválasztja a festészetet a költészettől.

A romantika ezzel szemben az univerzális művészet elvét hirdeti, a művészetek határainak átjárhatóságát. A két Schlegel fivér (túlnyomórészt Friedrich Schlegel) az *Athenäum töredékek*-ben vázolta elméletét (1798). Szerintük a romantikus költészet progresszív és egyetemes, amely állandóan alakul és soha nem lesz befejezett (Töredékek, 116.). „Szavakkal képeket festeni: e művészet szabályai ellen gyakran vétének. E tárgyban egyéb előírást aligha adhatunk, mint hogy a modort a tárgynak megfelelően a legváltozatosabban kell cserélni. Az ábrázolt

¹ Vö. HAMANN, Richard: *Theorie der Bildenden Künste*. Berlin, 1980. 63-64.

² Vö. LESSING, Gotthold, Ephraim: *Laokoön*. In: U.ő. *Laokoön*. Hamburgi Dramaturgia. Ford.: Vajda György Mihály. A könyv Lessing *Válogatott esztétikai írásai* 1982-es kiad. alapján készült. Vál.: Balázs István. Budapest, 1999. 61-62.

mozzanat olykor elevenen kitűnhet egy elbeszélésből. Máskor a helyi adatok csaknem matematikai pontosságú közlése szükséges. Legtöbbször a leírás hangnemének kell mindent megtennie, hogy az olvasó a „hogyan”-t megértse. [...]” (Töredékek, 177.) Fontos még számunkra a szépségről alkotott véleménye: „A költészet tulajdonképpen művészetelmélete a művészet és a nyers szépség örökre feloldhatatlan különbözőségével kezdődne. [...] A költészet filozófiája viszont a szép önállóságával kezdődne, azzal a tétellel, hogy a szép szükségképpen elválik az igaztól és az erkölcsöstől, és hogy velük egyenjogú; [...]” (Töredékek, 252.)³ Lessing behatárolja a *klasszikus* esztétikát, a fájdalom ábrázolásának példáján, Friedrich Schlegel ellenpozíciót foglal el és egy *karakterisztikus* művészetet vázol fel.

A 19. században a két álláspont vetekedik, fellazul a klasszikus esztétika és poétika, s kialakul a szubjektív ábrázolásformák világa, amelyet a humor, irónia, paródia és groteszk jellemez. Lessing szerint, az antik minta nyomán a művészet célja a szépség ábrázolása. Friedrich Schlegel viszont kétségbe vonta ezt, hiszen a szépségen kívül a csúf is az ellentmondásos természet része. A modern művészet nem vezethető le a szépség ábrázolásának elvéből. Stílustörés (Stilumbruch) következik be, amelynek eredménye mai nem tárgyyszerű (ungegenständlich) művészetünk.⁴ Friedrich Schlegel szerint a művésznak egyéni stílusa van (Goethe példáján), a hangsúly nem a műfaji szabályokon nyugszik, nem is a természet utánzásán, nem a mű hatásán, vagy nevelő funkcióján, hanem a műben megjelenő egyéni kifejezőmódon, a szubjektum nyelvi megnyilatkozásának módján és formateremtő erején. A modern költészet a költői egyéniségen alapul, az egyéni stílus a szubjektív és objektív közötti kapcsolatból, egy életszemléletből formálódik. Fr. Schlegel tehát a szubjektumot helyezi előtérbe, a modern költészetet romantikusnak (romantisch) nevezi a regény nyomán, amely megbontja a hagyományos műfaji határokat. A modern egyesíti a mimetikus, idillikus és szatirikus jellemzőit. Böckmann szerint a 19. század költői realizmusa Lessing és Fr. Schlegel elveit egyesíti. A német festők a pillanatot ragadják meg képeiken, a költők alakjaikat cselekvés közben ábrázolják és hangsúlyozzák az időt. Stifter pontos helyrajzot és útvonal leírást ad, Storm pedig az időt adja meg. A szépség ábrázolásának kérdése majd Nietzsche-nél tér vissza, azzal a problémával, hogy a szépség megjelenítésének igénye az ember léttől való félelméből fakad és ezáltal akarja az életet elviselhetővé tenni. Ebben az összefüggésben majd a zene és a költészet kapcsolata válik fontosabbá, Wagner zenéje kapcsán.⁵

A 19. században a képzőművészet, zene és irodalom között erős kölcsönösség alakul ki. A kettős tehetségű művészek esetében előfordul, hogy

³ Vö. A. W. Schlegel és Fr. Schlegel: *Athenäum töredékek*. In: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel válogatott esztétikai írások. Vál. és szerk.: Zoltai Dénes. Budapest, 1980. 280., 294., 312-313.

⁴ Vö. BÖCKMANN, Paul: *Das Laokoonproblem und seine Auflösung im neunzehnten Jahrhundert*. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hg. von Rasch, Wolf Dietrich. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 6) Frankfurt am Main, 1970. 59-66.

⁵ Vö. BÖCKMANN, Paul: *Das Laokoonproblem...*, 66. és 72.

mindkét művészeti ágban egyenrangút alkotnak (J. W. Goethe, E. T. A. Hoffmann, E. Mörike, G. Keller, A. Stifter) vagy akiknél a képzőművészet mellékes tevékenység (W. Raabe, F. Grillparzer, A. Droste-Hülshoff), esetleg csak firkálás (F. Kafka, G. Büchner). Irodalmi szövegek alakjai, jelenetei kivételnek a képeken, vagy képzőművészeti alkotások szerepelnek az irodalomban, reflexiók formájában. A század irodalmára jellemző a képiség, alkotóira az optikus látásmód, a festészet és költészet közötti szoros kapcsolatot jelzi a szimbolikus nyelv. A költészetben egyesül a térbeli (das Räumliche), amely a képzőművészet sajátja és az időbeli (das Zeitliche), amely a zene sajátja. A költészet a látható alakban megjelenőt (Sinnlich Gestalt) mozgásában tudja ábrázolni.⁶

Természetesen a művészetek közötti kapcsolat kérdése nemcsak a 19. században vetődött fel, hanem végigvonul a művészetek történetén. Erről csak néhány gondolat erejéig szólunk. Az *ut pictura poesis* horatiusi elve tér vissza a reneszánszban Leonardo szavaival: „*A festmény néma vers és a vers láthatatlan festmény*” – Leonardo és Michelangelo festő, szobrász, költő és mindhárom magas fokon. Korábban már a középkor vallási szimbolikája is egyesítette a művészeteket, s a barokkban is egymás mellett állt a festészet és a költészet, valóságos szófestmények születtek (M. Opitz). Az emblematiszmus ábrázolás révén pontos jelrendszer alakult ki (állatok, növények, helyek, jelenségek képi ábrázolása). A 18. században szinte egybeforr a szó és kép, a költészetet összemosták a festészettel (Bodmer, Haller) és legyőzték a másik költőtábor, Gottsched-ék klasszicista vonalát. A festő és költő között a táj, a tájábrázolás a kapocs. Az elburjánzott képiség ellen lépett fel Lessing, akinek elméletét Goethe és Schiller gondolja majd tovább. Azonban a romantika ismét gyengíti a határokat a művészetek között és fontosnak tartja a látványt. Sok festőregény is született ekkor (Tieck, Fr. Schlegel, Mörike). A polgárság hétköznapi foglalkozásai közé tartozott a zenélés, rajzolás.⁷

A kettős, vagy többoldalú tehetség gazdagítja a művészt. A képalkotás, a látatás valószínűleg könnyebb egy festő-író számára. Stifter sajátos elbeszélésmódját is azok az írók értékelték nagyra, akik maguk is festettek vagy rajzoltak (pl. P. Rosegger, Th. Mann, H. Hesse és Rilke). Stifter nagy példaképe Goethe is szívesen rajzolt, több mint kétezer vázlatát őrizik Weimarban. Árnyművekkel is foglalkozott és saját bevallása szerint, legjobbak a portréi, de megörökítette a tübingi tájat és családja tagjait csoportkép formájában. Stifter talán tőle vette át a 17. századi németalföldi festők iránti vonzalmat. „Impresszionisztikus látásmódja” (Impressionistische Sehweise) megelőzte korát. A rajz végigkísérte életét. Mint természettudós érdeklődött a színek és a növényformák iránt. Két neves festővel is levelezett (Ph. O. Runge-val a színek tanárától és C. D. Friedrich-hel a tájfestészetről). Első Weimar-i éveiben (1775-77)

⁶ Vö. MARTINI, Fritz: *Friedrich Theodor Vischers Anschauung von Wechselwirkung der Künste*. In: *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem...*, 185. (A Szerző Fr. Th. Vischer 3 kötetes *Aesthetik* c. 1846-1857 között megjelent műve alapján taglalja a képi megfogalmazás lehetőségeit az irodalomban).

⁷ Vö. BÖTTCHER, Kurt - MITTENZWEI, Johannes: *Dichter als Maler*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1980. 8-27.

holdas tájakat festett, és felhőtanulmányokat rajzolt. Saját maga rajzolt a *Faust*-hoz színpadképeket.⁸ A 19. században korjelenség a kettős, vagy többszörös tehetség, romantika írói-költői szintén festettek, rajzoltak, vagy zenéltek E.T.A. Hoffmann is többszörös tehetség volt (zeneszerző, karmester, író, festő, illusztrátor). Rajzai találó karikatúrák. *A Phantasiestücke in Callot's Manier* (*Fantáziadarabok Callot módjára*) c. elbeszélései a 17. századi francia festő groteszk képeire rezonálnak.⁹ Írói világának központi motívuma a művészet és a művész problémaköre. A Grimm-testvérek illusztrálták a *Kinder- und Hausmärchen* mesegyűjteményük kiadását.¹⁰ Stifter kortársai közül Grillparzer is rajzolt színpadképeket műveinek bemutatójához, amelyekben a gesztusokat és mozgást érzékeltette a színészek számára, azonban a rajz és a festészet csak mellékes tevékenysége volt a zenéhez (zongorajáték) és az íráshoz képest. A *Der arme Spielmann* c. elbeszélése is zenei tárgyú.¹¹ Anette von Droste-Hülshoff az otthoni tájat és embereket, életmódjukat örökíti meg a *Bilder aus Westfalen* (*Képek Weszfáliából*) c. töredékes prózai művében. Rajzolni nem szeretett, mégis végigvonul életén a rajz, realista tájképek és néhány vonalas portrék, skiccek formájában. A zene természetesen nála sem marad el, komponál is.¹² Eduard Mörike szinte állandóan rajzolgatott, még háztartáskönyve is tele van apró vázlatokkal. Malerdichter (festő-költő), aki Stifterhez hasonlóan a festő szemével lát és festő ambíciói voltak. Önéletrajzi regénye a *Maler Nolten* (*Nolten festő*). Rajzai inkább karikatúrák, humoros vázlatok. Illusztrációkat is készített, nemcsak saját műveihez, hanem megbízásból is.¹³ A svájci Gottfried Keller önéletrajzi ihletésű *Der grüne Heinrich* (*Zöld Henrik*) c. festőregénye a tájfestészet utáni vágyát vetíti ki. Stifterhez hasonlóan tájképfestőnek tartotta magát, de íróként vált ismertté, festőként autodidakta maradt. Dekoratív, romantikus tájképeinél sikerültebbek parodisztikus és groteszk rajzai.¹⁴ A századvég és a 20. század osztrák költők közül említhetjük Rilkét, aki csak mellékesen rajzolgatott, de látásmódja erősen vizuális, amelyet verseskötetének címe is bizonyít: *Buch der Bilder* (*Képek könyve*), kapcsolata Rodin-nel, róla írt könyve és szobrász felesége is a képzőművészethez való erős kötődését igazolja.¹⁵ Kokoschka is illusztrálta első verseit, színpadi rajzokat és expresszív plakátokat is készített. Szintén végigkísérte életét a szó és a kép összhangja.¹⁶

⁸ Vö. BÖTTCHER, Kurt – MITTENZWEI, Johannes: *Dichter als Maler...*, 55-65.

⁹ Vö. *Dichter als...*, 73-79.

¹⁰ Vö. *Dichter als...*, 91.

¹¹ Vö. *Dichter als...*, 100-104.

¹² Vö. *Dichter als...*, 105-108.

¹³ Vö. *Dichter als...*, 118-122.

¹⁴ Vö. *Dichter als...*, 143-149.

¹⁵ Vö. *Dichter als...*, 219-222.

¹⁶ Vö. *Dichter als...*, 257-261.

A 19. század első felének osztrák tájképfestészete

A biedermeier a bécsi festészetben és grafikában két évtizedet fog át, az 1820-as évek végétől 1848-ig. Tárgyait az otthoni polgári életből meríti, kerüli a dramatikus jeleneteket és az ismeretlent, de a vallási és mitológiai témákat is. Lemond a korábbi arisztokratikus pompáról és monumentalitásról, nyugodt és idillikus képek jellemzik. Sok vonásában visszanyúl a 17. századi németalföldi festők zsánerképeihez, virág- és állatábrázolásaihoz és a szabad természethez. A figurális képek mesterei Peter Fendi és Josef Danhauser, a tájaké Franz Steinfeld és Georg Waldmüller. E képek általános vonása a kis méret, kicsinyítés. A témaválasztás realista, de a kivitelezésben klasszicista vagy romantikus vonások is felfedezhetők. A legnagyobbak (Fendi, Danhauser és főleg Waldmüller nem ragadtak le a polgári hétköznapi banális ábrázolásánál. Ez a művészet rokonlelkekre talált a századvég, a szecesszió generációjában (Gesamtkunstwerk/összművészet), vagyis a művészet demokratizálásában, realiztikus oldala pedig a Neue Sachlichkeit/új tárgyiasság irányába mutat. A biedermeier festészet több komponenst egyesít. A polgárság igénye a kisformátumú és intim hangulatú képek iránt meghatározta a dimenziókat. Fendi portréfestő volt, a császári családnak is dolgozott. Egyszerű népi zsánereket is festett. Tanítványa, Carl Schindler életképeit a groteszk kedvelése jellemezte. A biedermeier festők a 17. századi hollandokat veszik példának, főleg a valóságghú ábrázolásnak igyekeznek megfelelni. Képviselői Bécsben Danhauser és Waldmüller valamint Rudolf von Alt. A tipikus biedermeier tájképfestészetet Franz Steinfeld művelte, de eltért az akadémista iránytól és sokat dolgozott a szabad természetben. A korszak legnagyobbja Waldmüller, nyugalmat sugárzó hazai tájai és zsánerei a 30-as és 40-es évek legjobbjai.¹⁷

Miért gyakorolt oly nagy hatást a 17. századi tájfestészet a romantika és a biedermeier idején, mely jellemzői hasonlítottak a kor szellemiségéhez?

Két iránya volt a 17. századi tájképfestészetnek, az egyik a képzelt táj (Ideallandschaft), sajátos antikos kiegészítőkkal és kompozícióval. Két fő képviselője: Nicolas Poussin és Claude Lorrain, aki Lotharingiából származott és 1619-től Rómában élt. Művészi ábrázolásmódja a 19. századi klasszicista tájfestészet példaképe lett, képeinek uralkodó vonásai a harmónia és a szépség. A másik vonulat a „Vedutenmalerei”, amely valós tájat állít elénk, pl. tengerparti tájat (Küstenlandschaft), vagy nemesi birtok képét, városképet. A helyben készült tanulmányok és rajzok az évszakokat és a mindennapi életet ábrázolják a hazai tájban. A holland tájfestők sokszor specializáltak, motívumaik, tárgyaik lehetnek: téli táj (Hendrick Averkamp), víztükör (Jan van Capelle) falu és városképek (Jan van Goyen), felhőformációk, folyó, vízesés, fatörzsek (Jacob van Ruisdael).

Claude Lorrain nagy hatással volt a 19. századi bécsi Jakob és fia Rudolf von Alt festészetére, Stifterre is, aki még különösen Ruisdael képeit, főleg drámai

¹⁷ Vö. BISANS, Hans: *Authentisches Biedermeier: Malerei und Graphik*. In: Wien 1815-1848. Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und / Vormärz. Hg. von Waissenberger, Robert. Wien: Ueberreuter, 1986. 161-190.

folymotívumait és felhőképeit kedvelte. A város és tájveduták a 18. századot jellemzik és fő képviselőik a velencei Canaletto (Anatonio Canal) és Francesco Guardi. Előbbire a topografikus hűség, utóbbira a fény és homály ábrázolása jellemző. Guardi a 19. századi plein air és impresszionista festészetre volt nagy hatással. Waldmüller képein érezhető a hatása, aki szeretett a szabadban dolgozni, szín- és fényhatásai a realizmus és a plein air felé tendálnak. Waldmüller technikája a hangulati impresszionizmushoz (Stimmunsimpresszionismus) kapcsolódik, de természetűsége és részletábrázolása (akribia) megmaradt.¹⁸

A tájképfestészetnek 1821-ben saját osztálya lett a bécsi akadémián, ahol a tantervben a tájfestészet oktatását az elődök példái és részben a természet után művelték. I. Ferenc műértő lévén egyik itáliai útján megismerte Josef Rebellt, rendelt tőle és Bécsbe hívta a Császári Galéria igazgatójának, majd az Akadémia festő-osztályának vezetésére. 1824-ben jött végül Bécsbe Rebell és haláláig, 1828-ig vezette a tájfestészeti osztályt.¹⁹ Rebell sokáig élt Nápolyban, tengerparti és kikötői képeket festett, a holland tájfestészeti tradíció folytatója, de képei pátosz nélküliek. A klasszicizmus idegen tőle.²⁰ Halála után Thomas Ender és Franz Steinfeld vezették a tájfestészeti osztályt, ekkor a szabadban való festés nagy jelentőséget nyert. Az „Ideallandschaft” és a „Vedute” különböző formáit művelték.

Az impresszionizmus előzményeihez általában a fényfestés korábbi művelőit sorolják. John Constable (1776-1837) ismerte fel, hogy a levegő nem színtelen és nem teljesen áttetsző és olyan égboltot festett, akár egy szétfolyt paletta. Az érzést, benyomást (Empfindung) hangsúlyozta a festészetben, s ezzel mintegy előrevetítette az impresszionisták programját. William Turner (1777-1851) még tovább megy ezen az úton: ködöt, hóvihart, tüzet fest szikrázó színekkel. A szót „Impression” először Monet adja egy képének 1874-ben.

Mit jelent ez a szó: érzet, benyomás? Nevezhetjük világlátásnak (Weltanschauung), érzeteknek (Sinneswahrnehmungen) és Peter Altenberg nyomán egy látásmódnak (*Wie ich es sehe / ahogy én látom*). A hangsúly itt az *én*-en, a szemlélőn van. Az impresszionisták legszívesebben a szabadban festettek, a fények és árnyékok játéka vonzotta őket. Felfedezték a nagyvárost mint új témát, a nagyváros varázsát, de nem annak harmóniáját, hanem az örök mozgást és változást. Az impresszionizmus és a fotó pillanatfelvétele közötti rokonság kézenfekvő, ez annak mintegy naturalisztikus komponense.²¹

¹⁸ Vö. POCHAT, Götz: *Landschaftsmalerei*. In: *Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler. 1770-1850*. Hg. von Grabner, Sabine-Wöhrer, Claudia. Eine Ausstellung der österreichischen Galerie Belvedere. 9. November 2001 bis 3 Februar 2002. Wien, 2001. 29-63.

¹⁹ Vö. GRABNER, Sabine: *Die Wiener Akademie und die Landschaftsmalerei*. In: *Italienische Reisen*, 102-104.

²⁰ Vö. POCHAT, Götz: *Die Biedermeiermalerei in Österreich*. In: *Italienische Reisen*, 57.

²¹ Vö. FRIEDEL, Egon: *Die Vorimpressionisten. Was ist Impressionismus?* In: U.ö. Kulturgeschichte der Neuzeit. München, 1960. 1330-1337.

Stifter mint tájképfestő-író: „festő-novellák” és –motívumok

„[...] büszkén vallom: Magam is tájképfestő vagyok.”²²

Írja Stifter 1836-ban Adolf von Brenner bárónak.

A festészet iránti szeretete végigkíséri egész életén és írói életművének is egyedi varázst kölcsönöz ez a festő-szemléletmód, a „Malerblick”.²³ Fritz Novotny a festő Stifterről szólva öt periódust különböztet meg, amelyekből az első kettő még nem jelentős: 1831/32 körül az ún. Altwiener Vedutenmalerei hatása alatt áll és kis méretű képeket fest, tárgyai főleg az otthoni táj, konkrét tájélmény (Pl. Friedberg, ahol szerelme, Fanny Greipl élt és Kremsmünster, ahol tanult). Ezek a képek még csak dilettáns gyakorlatok, jellemzőjük a természetűség.

1833-1836 közötti képein már nagyobb technikai haladást ér el, a 17. századi holland festők tanulmányozása nyomán, de még ezek is nagyon merev és meseszerű ábrázolások (*Ruine Wittinghausen*).²⁴ Claude Lorrain harmóniát sugárzó képei is nagy hatással voltak rá. Stifter fejlődési vonala a festészetben, akár a költészetben a szubjektív az objektív ábrázolásmódig ível és eljut egészen az absztrakcióig.²⁵ Novotny szerint Stifter festészetére és prózájára ugyanazok a törvényszerűségek érvényesek

Harmadik alkotói korszakában (1837-1841), amikor már az írással is komolyabban foglalkozik, képein a korai impresszionizmus (Frühimpressionismus) könnyedsége, frissessége és alkalmanként hűvössége érződik, festői naturalizmus (malerischer Naturalismus) és a részletek kidolgozása (Detailrealismus) jellemzi. Az osztrák *biedermeier* festészet két nagymesterének (Waldmüller és Rudolf von Alt) hatása figyelhető meg művein, de ekkor festő barátjától, Johann Fischbachtól tanult, hogy technikai tudását tökéletesítse az olajképek terén. Alkotásai közül a *Königssee mit dem Watzmann* (1837) a legsikerültebb a térábrázolásban, valamint a levegő és fény újszerű, nem sematikus megjelenítésében. Felhőtanulmányokat is fest (*Wolkenstudien*), a felhők és a víz mozgása, játéka köti le, a természet mozgásban való ábrázolása. A valóság és fantázia együttese jellemzi felhő- és folyóképeit. Felhőtömegeket jelenít meg, ahogy a szél játszik velük. Ezek

²² [...]” ich bin so eitel zu sagen: Auch ich bin ein Landschaftsmaler” an Adolf Freiherrn von Brenner, 04. 02. 1836. In: Adalbert Stifters Sämtliche Werke, 25 Bde., hg. von August Sauer u. a., Prag 1904, Reichenberg 1927, Graz, 1958, Hildesheim, 1979. [röv. PRA]. Bd. 17-24: Briefwechsel. Itt: PRA, 17/ 1. 41.

²³ NOVOTNY, Fritz: *Adalbert Stifter als Maler...* 25. (A Szerző, könyvének Malerei und Dichtung c. fejezetében részletesen szól Stifter kettős tehetségéről, írói és festői életművének közös vonásairól.)

²⁴ Vö. NOVOTNY, Fritz: *Adalbert Stifter als Maler*, 5 -7.

²⁵ Vö. POHLHEIM, Karl Konrad: *Adalbert Stifter, Dichter der Abstraktion*. In: Deutsche in den Böhmischen Ländern Teil II. Hg. von Hans Rothe. Köln [etc.] Böhlau Verlag, 1993. (Studien zum Deutschtum im Osten, H. 25/II.) 29.

ábrázolása nem hasonlítható sem a 17. századi hollandokéhoz, sem a korabeli festőkéhez. A *Blick in die Beatrizgasse* (1839) külvárosi kép tárgya is újszerű, falak és tetők kompozíciója. Magyarországi élményeit három képen is rögzíti, amelyek közül talán a *Westungarische Landschaft/Leithagebirge* (Nyugat-Magyarországi táj/ Lajta hegység) című a legsikerültebb. A holdas festményeken August Pipenhagen, Bécsben élő prágai tájképfestő technikáját alkalmazza, jellegzetes folyékony festékekkel felvitt, rajzos ecsetvonásaival. Stifter ebben a periódusában a korabeli bécsi festők hatása alatt állt, főleg Pipenhagen formai megoldásait vette át, leveleztek is, Franz Steinfeldhez közelebb állt mint Waldmüllerhez. A felső-ausztriai tájképfestővel és illusztrátorral, Carl Blumauerrel is személyes kapcsolatban állt. 1840-ben kiállító művész volt és rendelésre is dolgozott.²⁶

A negyedik szakasz (1840-es évek) tájképeit a valóság és képzelet egyensúlya jellemzi, festészete új irányt vesz a *Felstudie* (*Székla-tanulmányok*, 1840) c. képpel. Színei tompábbak, de kifejezőek. A korábbi frissességet és könnyedséget egyfajta pátosz váltja fel, színvilága kiegyensúlyozottabb és előtérbe kerül a gondolati tartalom. A korábbi, a biedermeierre jellemző részletezés elmarad.²⁷

Végül az utolsó periódus (1850-1868) Linzben festett tájképei rejtélyessé, nehezen megfejthetővé válnak. Ezek többnyire szimbolikus tájkompozíciók, nem mindegyiket fejezi be. A képek emberi érzésekhez kapcsolódnak, bensőségesek, egyediek Címeik is ezt jelzik: *Die Heiterkeit* (*Derű*), *Die Sehnsucht* (*Vágy*), *Die Ruhe* (*Nyugalom*), *Die Einsamkeit* (*Magány*), *Die Bewegung* (*Mozgás*) etc. A lényegyet emeli ki, de nem mond le a különösről sem, szimbolikus tájábrázolása saját korában nem talált megértésre, de a jövő felé mutat. 1854-ben kezdett el naplót vezetni festői munkáiról (*Tagebuch über Malerarbeiten*) és haláláig folytatta azt. Az 1855-ben festett *Sehnsucht* (*Mondaufgang*) szinte egyszínűnek hat, a homogén, olívvzöld üres égtérből kiemelkedik a hold félköre. A *Heiterkeit* (*Griechische Tempelruine*) 1860-ból sem valódi, inkább „belső táj”, görögös hatásával a derűt, nyugodt szépséget érzékelteti. A *Bewegung* (*Mozgás*) című, 1860-as festmény egy apró kavicsot felnagyítva ábrázol a vízben, a mozgást a kő kontúrjai és a víz hullámai jelentik.²⁸

Írói életművén ugyanez a belső képekre koncentráló fejlődési vonal figyelhető meg: a *Költői vázlatok* (*Studien*) 1840-es évek első feléből származó korai novelláitól (*Condor*, *Feldblumen*, *Hochwald*) a későbbi (Brigitta, *Zwei Schwestern*) darabjain át a nagyregényekig (*Nachsommer*/Nyárutó, 1857) és *Witiko*, 1865/67).²⁹ A „Studien”, azaz vázlatok műfajmegjelölés a festőre jellemző gondolkodásmód. Elbeszéléseinek korai csevegő szubjektív hangnemtől a későbbiekben háttérbe szorítja az objektív, szigorú elbeszélésmód. Stifter nemcsak tájleírásaiban „fest szavakkal”, hanem ún. festő-novelláiban (*Malernovellen*) is egyfajta önportrét ad. Tipikus példája ennek a korai *Der Condor*, (A léghajó), vagy a kései

²⁶ Vö. NOVOTNY, Fritz: *Adalbert Stifter als Maler*, 8-13.

²⁷ Vö. NOVOTNY, Fritz: *Adalbert Stifter als Maler*, 13-15.

²⁸ Vö. NOVOTNY, Fritz: *Adalbert Stifter als Maler*, 16-18.

²⁹ Vö. NOVOTNY, Fritz: *Adalbert Stifter als Maler*, 25-26.

Nachkommenschaften, de a *Nachsommer* fiatal főhőse, Drendorf is. A *Leben und Haushalt dreier Wiener Studenten* (Három bécsi diák élete és szállása) c. zsánerképből sem marad ki az önportré, a festegető Pfeiffer alakjában.

A festészet és a festő tehát kedvenc témái Stifternek, de vannak kedvenc tájai is, amelyeket éppoly szívesen örökített meg képein, mint prózai műveiben. Ilyenek szűkebb hazája, elsősorban a Cseh erdő és a Moldva vidéke, majd a felső-ausztriai Alpok és kisebb mértékben Bécs és környéke. Képeinek és elbeszéléseinek témái nem esnek egybe, de akad néhány kivétel: érdekes példa a már említett korai tájképe, a *Ruine Wittinghausen* (Wittinghausen romjai), utolsó regényének, a *Witikonak* helyszíne. Gyakori motívumai az évszakok és időjárási jelenségek. Walter Weiss cikkében párhuzamosságokat mutat ki Stifter festői és írói életművében: Megállapítása szerint a *vihar* és a *kő*, *kavics*, *szikla* ilyen közös motívumok, amelyek Stifter metaforikájában a mozgást, a veszélyt, ill. a masszív tárgyat, a nyugalmat és mozdulatlanságot jelentik. A *vihar* motívumra a magyar vonatkozású *Westungarische Landschaft* c. képet is említi, elbeszéléseinek viharjelenetei is mindig valamilyen dráma eseményt vezetnek be (*Brigitta, Abdias*). A *kő* motívumra a képi feldolgozások (Stein- und Felsstudien) mellett a *Granit* c. elbeszélése a tökéletes példa, a *Bunte Steine* (*Tarka kövek*, 1853) c. kötetből.³⁰ Stifter tisztában volt saját korlátaival is, így téli tájat egyáltalán nem festett, erdőrésztet is keveset, nem volt portréfestő és tájképein is ritkán jelennek meg emberi alakok. Novotny szerint a festő Stifter rangja nem érte el az íróét, motívum- és témakincse is szerényebb festőként, mint íróként. Egy vonás viszont mindkét művészeti ágban uralkodó nála, ez pedig etikája, amely a legnagyobb szerepet kapta művészetében és műkritikusi ítéleteiben egyaránt³¹ Stifter festészetében éppúgy mint prózájában a korabeli *biedermeier* vonás csak a részletek aprólékos kidolgozásában fedezhető fel, metaforikus szemlélete és tárgyiassága már a századvég stílusát előlegezi meg. Kremsmünster is egyik kedves tája és tájkép témája, hiszen itt a nagyhírű bencés gimnáziumban tanulta meg a rajzművészet alapjait, rajztanárára még kései önéletrajzában is szeretettel emlékszik: "Művészetem a tájképfestészet, amelynek elemeit Kremsmünsterben tanultam meg, rajztanáromtól Georg Riezelmairtól."³² Georg Waldmüllerhez és Rudolf von Althoz Stifter népszerűsége festőként nem mérhető, de elismert és kiállító művész volt. Novotny Stifter festészetében a 40-es évek elején a kor akadémikus stílusával szemben többletként a művészi közvetlenséget (*künstlerische Unmittelbarkeit*) emeli ki.³³ Ezt erősíti meg Heinz Schöny véleménye is, aki szerint Stifter a 40-es években új utakon járt és színben,

³⁰ Vö. WEISS, Walter: *Zu Adalbert Stifters Doppelbegabung*. In: *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert* Hg. von Wolf Dietrich Rasch. Frankfurt a. M. 1970. 103-115.

³¹ Vö. NOVOTNY, Fritz: *Adalbert Stifter als Maler*, 23.

³² „Als Kunst trieb ich die Landschaftsmalerei, in der ich die ersten Elemente bei dem Zeichenlehrer Georg Riezelmair in Kremsmünster lernte.” An [Dr. Hermann Meynert?]. Wien, am 16. Nov. 1846. In: *Adalbert Stifter. Gesammelte Werke in vierzehn Bänden*. Hg. von Konrad Steffen. Bd. 14. Basel-Stuttgart [1983] 123.

³³ Vö. NOVOTNY, Fritz: *Adalbert Stifter als Maler*, 14.

formában elszakadt a biedermeier-realisztikus ábrázolásmódtól, tájkompozícióiban a koraimpresszionista stílusjegyek érvényesülnek. Jó példa erre a már említett *Blick in die Beatrixgasse in Wien* c. olajfestménye 1839-ből, amely egyik lakhelyének utcáját és bérházait örökíti meg.³⁴

Elbeszélései kompozíciós megoldásainak, tájszemléletének háttérében is a festő Stifter áll és a festészetnek nagy szerepe van költői nyelvének megjelenítő erejében, képgazdagságában. A bőbeszédűség és aprólékos leírás, amelyet már saját korában is többen bíráltak, e festői szemléletmódra vezethető vissza. Terekben, színekben és hangulatokban gondolkodott; láttatni akart: „Elbeszéléseinek néhány részlete lefordítható a látvány nyelvére (fordern zur Übersetzung ins Optische heraus) [...] feltűnő vonzódása a térábrázoláshoz (Raumkunst). Stifter nemcsak leírja a tájat és a természet egyes tárgyait; de az emberi világot is elrendezi (verräumlicht) [...] előszeretettel írja le a házakat, szobákat, ruhákat, ünnepeket, kerteket etc. [...]”³⁵ Sengle megjegyzését támasztja alá Stifter kései életrajzi töredékének (*Mein Leben*) vallomása is:

„Különös, hogy életem legelső érzékelése a külvilághoz kapcsolódott, mégpedig valami olyan dolog volt, amely általában nehezen és igen későn tudatosul, valami térélmény, egy lenti világ.”³⁶

Christian Begemann kulcsszövegnek (Schlüsseltext) tekinti ezt az önéletrajzi töredéket Stifter későbbi élet- és művészi felfogása szempontjából. Az *En* elszakadását látja benne a tárgyi külvilágtól és ebben véli felfedezni Stifter ragaszkodását a rendhez, a dolgok rendjéhez, amelybe az *En* is beletartozik.³⁷

A tér és a rend élménye tehát meghatározó a festő és író számára, valóban minden művében ügyel a pontos szerkezeti és gondolati felépítésre. Kompozícióiban általában a külső szemlélő pozícióját választja, leír, elbeszél, bemutat. A valóságábrázolás problémája, az objektív vagy szubjektív megjelenítés a tájfestészetben és a prózában egyaránt központi kérdése, amely egész életén át foglalkoztatta. Vegyük példának két önéletrajzi ihletésű „festőnovelláját”, az 1840-ben írt *Condor*-t és az 1864-es *Nachkommenschaften*-t.

³⁴ Vö. SCHÖNY, Heinz: *Adalbert Stifter, Dichter und Maler*. In: Adalbert-Stifter-Museum. Katalog. Wien, 1985.

³⁵ SENGLE, Friedrich: *Stifter*. In: Biedermeierzeit Bd.III. Die Dichter. Stuttgart, 1980. 966.

³⁶ „Merkwürdig ist es, daß in der allerersten Empfindung meines Lebens etwas Äußerliches war, und zwar etwas, das meist schwierig und sehr spät in das Vorstellungsvermögen gelangt, etwas Räumliches, ein Unten.” In: Adalbert Stifter *Sämtliche Werke* Bd. XXV. Erzählungen, 3.Teil. Gedichte und Biographisches. Hg. von Klaus Zelewitz. Hildesheim, 1979. 178. A német nyelvű műrészleteket saját fordításomban közlöm és az egyéb idézeteket is, ahol nem jelzem a fordítót. (A Szerző)

³⁷ Vö. BEGEMANN, Christian: *Die Welt der Zeichen*. StifTERS-Lektüren. Stuttgart-Weimar, 1995.106.

Der Condor (A léghajó)

Már a címe is szimbolikus, a levegő nagy madara a kondorkeselyű egy léghajó neve, amellyel a fiatal festő Gustav szerelme felszáll, hogy bátorságát bebizonyítsa. Az egyes fejezetek címei is festői témák: Nachtstück, Tagstück, Blumenstück és Fruchtstück. A történet a szerelem és a művész-egzisztencia kérdését is felveti. Önéletrajzi vonatkozása Stifter első szerelmével Fannyval hozható összefüggésbe. A történet egyszerű: Gustav Rottenberg, a fiatal festő szerelmes jó módú és szép tanítványába, Corneliába, aki a női emancipáció híve. Felszáll a léghajóval, de elájul és így a két tudós kísérlete nem sikerülhet, hamarabb le kell hozni a hajót a földre. Cornelia ezzel a kísérletével elveszti az élményt és Gustavot. Elválnak és Gustav híres festő lesz, egy párizsi kiállításon két holdas képe nagy feltűnést kelt. Cornelia is látja a képeket, számára ezek a festmények valós élményt ábrázolnak.

E korai novellában sok még a romantikus kellék és erősen érződik Jean Paul és E.T.A. Hoffmann hatása (Holdas éj, padlásszoba, a fiatal festő beszélgetése a kandúrral, virágzsimbolika etc.).

Az első az éjszakai kép (*Nachtstück*), amikor Gustav padlásszobájából távcsővén át kémleli az égboltot, hogy megpillantsa a léghajót. Éjjel két órakor felfedezi az égen a Condort.

A nappali képben (*Tagstück*) Cornelia élményeit vetíti elének, aki meg akarja hódítani a természetet, ám amint egyre feljebb száll a Condor, megváltozik a jól ismert otthoni táj. Több ezer méter magasságból letekintve már csak az égbolt fekete és félelmetes idegenségében úsznak, ekkor elájul. A két tudós megjegyzi, hogy a nő nem képes elviselni a természet nagyságát.

A virágkép (*Blumenstück*) már a meghitt otthon. Cornelia beteg még a sokktól és amikor a festő meglátogatja már megváltozott, lélekben visszatért neméhez, de egy „belső beszélgetés” után mégis elválnak.

A gyümölcskép (*Fruchtstück*) már a két holdas kép a kiállításon, amelyek szimbolikus értelemben a léghajó-élmény gyümölcsei Gustav festészetében:

„Két holdas kép – nem képek voltak azok, hanem valódi holdas éjek, de olyan költőien a vászonra lehelve [...] az egyik egy holdfényben úszó város a magasból nézve, házak, tornyok és katedrálisok sokaságával – a másik egy folyópart, felhős és füledt nyári éjben”³⁸

³⁸ „Es waren zwei Mondbilder – nein, keine Mondbilder, sondern wirkliche Mondnächte, aber so dichterisch, so gehaucht, [...] Das erste war eine große Stadt von oben gesehen, mit einem Gewimmel von Häusern, Türmen, Kathedralen, im Mondlichte schwimmend – das zweite eine Flußpartie in einer schwülen, elektrischen, wolkigen Sommermondnacht.” Stifter: *Der Condor*. In: Stifters Werke in vier Bänden. Bd. 1. Weimar, 1961. 23-24.

Cornelia sokáig nézte a képeket, mialatt a festő már a hegyekben kereste új témáit. A képek költői módon ábrázolják a valóságot, vagyis a holdas éj egy idő-tér (Zeit-Raum), a belső élmény kivetülése a tájban. A város szinte élő, lélegző lény. Ezek nem választott témák, hanem egy darab valóság, a szubjektív érzések természeti képben jelennek meg, még a romantika tradícióját őrzik, de Gustav emlékeiként.³⁹ Nagy szerepet játszik az egész elbeszélés folyamán a látvány és a megfigyelés: Stifter elmaradhatatlan kelléke a távcső, amellyel Gustav szintén a magasból, padlásszobájának ablakából figyeli a tájat, ez a panorámakép-motívum a *Bécs és a Bécsiek* nyitóképében is szerepel. Cornelia fentről, a magasból tekint le a léghajóból, de ez a kép a későbbiekben a felismerhetetlenségbe fordul. Stifter játszik a terekkel, a térélménnyel: zárt és nyitott tereket mutat váltakozva: panorámakép az ablakból kitekintve felfelé, majd a léghajóból lefelé a térképszerűen elterülő táj. Padlásszoba és Cornelia szobája, majd a kiállítóterem, ahol a két képen visszaidézi a Gustav által látott várost, tornyok sokaságát, majd a Cornelia által látott sötét folyót, az alatta úszó fekete égboltot. A természet két arcát is ábrázolja egyben, amikor Cornelia a félelmetes, sötét légből visszagondol a földről egészen más képet mutató, barátságos megszokott kék égboltra. A virágmotívum Corneliát a gyöngye nő is jelképezi, egyben a női nemről alkotott korabeli elképzelést. A nő nem képes az eget elviselni (*Das Weib erträgt den Himmel nicht*), a lord szavai a földön is visszhangzottak Cornelia fülébe.⁴⁰ A gyümölcs-motívum is kettős értelmű, egyrészt a visszatérő szerelmes Corneliára, másrészt a festményekre utal. A rend-motívum a nemek és a természet rendjévé magasztosul.

A valóságábrázolás a valós tájból és élményből kiindulva végül átlendül a képzelet és az emlék képi világába Gustav fantáziaképein. Az antikvitás ekphrasis műfaja szolgált példaként a korabeli tájfestészetben is (Ideallandschaft).⁴¹

Nachkommenschaften (Utódok)

Negyedszázaddal a Condor után írta ezt a különös című hosszabb elbeszélést, amelynek főhősében saját fiatalkori vágyait már időskori bölcs iróniával szemléli. A történet szintén egyszerű: Friedrich Roderer a fiatal festő az igazi valóságot (*die wirkliche Wirklichkeit*)⁴² szeretné ábrázolni képein. Naphosszat a lápvidéket festi, de nincs megelégedve az eredménnyel, ezért elpusztítja képeit és visszatér a megszokott életbe, megnősül. Későbbi apósa, Peter Roderer, aki a költészet terén járta be ugyanezt a reménytelen utat, elmeséli Friedrichnek

³⁹ Vö. BEGEMANN, Christian: *Die Welt der Zeichen*, 141-142.

⁴⁰ Stifter: *Der Condor*. In: Stifters Werke in vier Bänden..., 14.

⁴¹ Vö. POCHAT, Götz: *Landschaftsmalerei*. In: Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler. 1770-1850. Hg. von Sabine Grabner – Gläudia Wöhrer. Eine Ausstellung der österreichischen Galerie Belvedere. 9. Nov. 2001. bis 3. Febr. 2002. Wien, 2001. 35.

⁴² STIFTER, Adalbert: *Nachkommenschaften*. In: Stifters Werke in vier Bänden. Bd. 2. Weimar, 1961. 296.

élettörténetét. A költő Peter Roderer a valódi igazságot (*die wirkliche Wahrheit*)⁴³ szerette volna hősi énekeiben megjeleníteni. Végül lecsapoltatja a mocsarat, hogy megművelhető termőföldet nyerjen. Nem a tehetségtelenség az oka annak, hogy az öreg Roderer elégeti verseit, a fiatal pedig képeit, hanem a túlzott elvárás saját magukkal szemben. Az elbeszélésben a művészet és az élet problematikáját többféleképpen lehet értelmezni és az értelmezők különböző végkövetkeztetéseket vonnak le: annak belátása, hogy a valóságot nem lehet tökéletesen visszaadni, az isteni művet (természet) az ember nem tudja teljességében ábrázolni (Franz Baumer).⁴⁴ A lápvidék térszimbolikája (alakatlan tömeg) a hiábavaló fáradságot jeleníti meg. A művészet tévút, ha eltávolodik a mindennapi élettől. A gyógyulást a szerelem és a behatárolt polgári élet hozza meg a két Roderer számára. A táj megművelése jelenti az élet folytatását és a nemzedékek láncának folytatását is (Fritz Martini).⁴⁵

A kb. hatvan oldalnyi elbeszélés a legtöbb önéletrajzi elemet tartalmazza Stifter alakját mégsem azonosíthatjuk egészen sem a költőnek induló Peter Rodererrel, sem a festő Friedrich Rodererrel. Stifter kettős tehetsége mindkét hőséből őriz jellemzőket. A név, Roderer a roden igéből alakulhatott, amelynek jelentése: irt, talajt forgat és valószínűleg a lápvidék megművelésére utal. A helyszín Firmberg azonosítható Friedberg-gel, Fanny szülővárosával. A már megszokott énformájú elbeszélés két szálon fut: az egyik a művészet valóságábrázolásának problémája, a másik egy szerelmi történet keretében a nemzedékek lánc. Stiftert ez a kérdés gyermektelen házassága miatt élete végéig foglalkoztatta. Ezért a cím: *Utódok*, de fordíthatnánk szabadon *Nemzedékek*-nek is. A két témakör látszólag független egymástól, ám az idős Roderer élettörténetéből kiderül az összefüggés: miután felhagyott a költészettel, hazatért Amszterdamból, birtokot vásárolt Firmbergben és családot alapított. Az emberek, az emberiség jótévője lett: a lápvilágból lassan művelhető földet teremtett és utódai is ezt folytatják majd. A festő Friedrich oldalági rokonból családtag lesz és Peter lányának, Susannának férjeként ugyanezt a munkát fogja folytatni.

Mire vonatkozik az igazi valóság, illetve igazság? Ezt a kérdéskört fejti ki cikkében Karl Konrad Polhlheim, aki szerint az elbeszélés a festő Stifter fejlődési vonalát is felvázolja, egy fiatalkori képét (*Der Vordere Gosausee mit dem Dachstein*, 1837) összevetve utolsó képeinek egyikével (*Sehnsucht*). Ez utóbbi, szimbolikus értelmű, de realista stílusban festett holdas tájképet hasonlítja az elbeszélés lápvidék-képéhez (Moorbild). A két fantáziakép tárgyának egyszerűségében, realista ábrázolásmódjában Stifter végső periódusát mutatja. A láp-kép nem a természet

⁴³ STIFTER, Adalbert: *Nachkommenschaften*. In: Stifters Werke in vier Bänden. Bd. 2. Weimar, 1961., 290.

⁴⁴ Vö. BAUMER, Franz: *Musik für das Auge*. Progressive Elemente bei Adalbert Stifter als Maler und Zeichner. In: Vierteljahrschrift des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich. Röv.: VASILO 31/1982. 143.

⁴⁵ Vö. MARTINI, Fritz: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848-1898*. Stuttgart, 1962. 549-550.

pontos, valóság-hű visszaadása, inkább egyszerű, reális jelenségek képe. Célja a legegyszerűbb táj ábrázolásán keresztül egy hangulat szimbolikus megjelenítése. Ez nem sikerül Friedrichnek, ezért mond le a festészetről és égeti el a képet. Stifter mint festő és író kifejezőmódjában és tárgyában végül eljut az általánosig és lényegesig (Allgemein-Wesentliches). Azonban neki sem sikerül ezt a szintézist (a reális és az ideális, a különös és az általános kapcsolatát) megvalósítani, sem elméletében, sem a gyakorlatban.⁴⁶ Ez az elbeszélése mégis közelít az igazi valósághoz bölcs humorával és egyszerű nyelvével: az általánost, az egyszerűt és ezáltal a lényegest emeli ki. A tájleírásban tereket és színeket; a mindennapi élet tárgyaiban a legfontosabbakat (ház, almafa, asztal és pad); a főszereplők külső megjelenítésében egy Roderer-vonást, a jellegzetes körszakállt (Vollbart); nőknél a barna haját és szemet. A két fiatal vallomása is a lehető legszűkszavúbb: auf ewig (örökre). Az élettörténet rövid és pontos, a párbeszédnek pergőek, a cselekmény szinte csak Friedrich a festő napi sétája és munkája, találkozásai Susannával.

A Condor-hoz hasonlóan itt is fontos a látvány, a valóság megragadása, sőt inkább ennek folyamata. Friedrich a fiatal festő a lápvidékről szabadtéri vázlatokat készít, majd a közelben berendezett kis házában felviszi egy hatalmas vászonra a részleteket. Minden szemszögből és fényben próbálja megragadni a témát:

„szeretném a lápvidéket reggeli fényben, délelőttben, déli megvilágításban és délutáni fényben elkezdni és minden nap az alkalmas órákban a megfelelő részletet lefesteni [...]”⁴⁷

A festő Stifter saját munkamódszerét jeleníti meg e pár sorban.

A festészet és általában a művészet, vagy a művész-polgár problémakör szinte állandó témája Stifternek, különböző aspektusokból tárgyalja. Hesse *Üvegyöngyjátékának* előképe lehetne a Condorral egy időben írt *Feldblumen (Mezei virágok)* művésztelep-elképzelése. Egy képzési program része a művészet a *Nachsommer c.* nagyregényben.

⁴⁶ Vö. POHLHEIM, Karl Konrad: *Die wirkliche Wirklichkeit*. A Stifters Nachkommenschaften und das Problem seiner Kunstanschauung. In: Festschrift für Benno von Wiese. Berlin, 1973. 392 és 396.

⁴⁷ „[...] ich wollte Moor in Morgenbeleuchtung, Moor in Vormittagbeleuchtung, Moor in Mittagbeleuchtung, Moor in Nachmittagsbeleuchtung beginnen und alle Tage an den Stunden, die dazu geeignet wären, an dem entsprechenden Blatte malen [...]” Stifter: *Nachkommenschaften*. In: Stifters Werke in vier Bänden. Bd. 2. 271.

A kompozíció hasonlóságai a festészetben és az irodalomban

(Irodalmi tájképek és városképek)

– A horizont

Friedrich Sengle a *Reisebeschreibung* (útleírás) műfajába sorolja az (irodalmi) panoráma- és városképeket. Hangsúlyozza a rokonságot a festett vagy metszett látképekkel (*Vedute*), amelyeknél nem annyira a hangulati hatások, sokkal inkább a topográfiai hűség az elsődleges. Azonban ezek az ábrázolási formák időnként szubjektívizálódnak és a 19. század közepéig hódítanak. (Goethe is érdeklődött e műformák iránt és kedvelte a 18. századi Jacob Philip Hackert tájképfestő természetű szikla- és kőformációit.) Az irodalmi ábrázolásban a látkép (*Aussicht*) és városkép (*Ansicht*) között nincs éles határ. A képi panoráma és veduta az irodalomban nem veszi figyelembe a Lessing-i követelményeket, az útleírás még kevésbé.⁴⁸

A *horizont* motívumnak kettős szerepe van, nemcsak a tájra vonatkozik, hanem egy évszázad folyamán a képzelet határainak szélesedését, majd beszűkülését is szimbolizálja. Albrecht Koschorke e határok alakulását tanulmányozta az irodalmi tájábrázolások tekintetében. Megállapítja, hogy a barokk világának perspektivikus központja Isten, vagyis a föld feletti. Ezt sugallják a kupolafreskók, hiszen a kupola a barokk templom legmagasabb pontja, amely legtöbbször a nyitott eget jeleníti meg. A vertikális szemlélet érvényesül. Később a felvilágosodás idején ez a szemhatár egyre lejjebb tevődik. A 19. század folyamán a horizontális szemlélet uralkodik. A tájábrázolásban megjelenik a panorámakép, amely szélesre tágitja a szemhatárt és kinyitja a tájat. Irodalmi vonatkozásban ez a romantika szemléletmódja. Fő motívum lesz a vándorlás, amely kettős értelmet ad a távolságnak: a romantikus vándor saját eredetét, szülőhelyét kutatja, vagy pedig otthont keres. Így a természet a romantikus hős lelkiállapotának is tükrözőjévé válik, míg végül a kettő összemosódik. A romantika átveszi a 18. századtól az utazás toposzát. Ez az utazás sokszor tartalmazza a tanulás elemeit (*Bildungsreise*), pl. Tieck, Eichendorff műveiben. A romantikus utazás azonban már elhagyja a valóságot és a fantázia birodalmába visz (Jean Paul). A vándorlás „als ob” („mintha”) jellegű lesz, vagyis elmosódnak a határok a reális táj és lelki táj között és a tér szétesik.⁴⁹ A költői fantázia végtelensége, a képzelet tájai legerősebben E.T.A. Hoffmann és Eichendorff műveiben jelennek meg.

Az 1840-es években már lecseng a későromantika és a valóságos táj válik kérdéssé. Ezt az ipar és a közlekedési eszközök fejlődése nagyban elősegíti, hiszen a vasút és a gőzhajó korában a távolság áthidalható, varázsa is eltűnik. Nem kell

⁴⁸ Vö. SENGLER, Friedrich: *Biedermeierzeit*. Bd.II. Die Formenwelt, 1972., 246-7. (A Goethéről szóló megjegyzés Pochat, Götz: *Landschaftsmalerei* c. tanulmányából való az *Italianische Reisen* c. kötetből, 45.p.)

⁴⁹ Vö. KOSCHORKE, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts*. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M., 1990. 204.

vágyakozni, a messzeséget el lehet érni. Így paradox módon az utazási lehetőségek szélesedése a horizont bezárulásához vezet a művészetekben. A tér nem misztikus többé (Remythisierung des Raumes).⁵⁰ A boldogság már nem a távolban lakozik, hanem a megszokott otthoni tájban, környezetben. A tájbrázolásokban a tárgymetaforika (Dingmetapher) lép be, a táj kétarcú lesz, nemcsak derűs és befogadó, hanem veszélyes is. A képzelt és valódi táj szétválik, nem mosódik össze és ez a tájbrázolásba egyfajta merevséget és behatároltságot hoz. Az irodalomban Stifter, Keller, Raabe és Storm már nem vágnak messze, a természetet kettős karakterében ábrázolják: derűs és veszélyes voltában. A 19. század második felében erősödik ez a tendencia, a természet mentes lesz a romantikától (Entromantisierung), az ember saját környezetének és saját énjének válik foglyává.⁵¹ E kettős szorítás érezhető Stifter műveiben is, a természeti jelenségek és az emberi lélek kölcsönhatásban van, de a lelki és valós táj nem olvad össze. Romantikus vándorlás és váratlan élmények helyett Stifter rituálisan behatárolt terekkel és tájjal (rituelles Abschreiten der Räume) dolgozik és a már ismert tárgyakat is újra és újra megnevezi, mintegy megerősítve létezésüket.⁵²

– A panoráma

A szemlélődő tökéletes szabadságélménye, amelynek középpontjában az *Én* áll és maga körül mindent egyformán élesen lát. Már 1800 körül ismert volt néhány körkép (Rundpanorama) az európai nagyvárosokban.⁵³ A fentről való nézelődés utazási irodalomnak is egyik kedvelt ábrázolásmódja, Heine (*Harzreise*) és Eichendorff is alkalmazta. A panorámaképek látószöge a polgárság hatalomvágyát és határtalan lehetőségeit is jelképezi. Egy magaslatról való letekintés alkalmával az ember lába előtt hever a világ. A keret nélküli kép, táblakép központi perspektívájával szemben, minden egyetlen központban fut össze. A körkép egyes elemeit már a barokk színpadi megoldásokban alkalmazták, ám ekkor csak az „uralkodó” helyről lehetett mindent látni, míg a panoráma esetében „demokratizálódik” a nézőpont, hiszen fentről mindent egyformán lehet látni.⁵⁴ Koschorke ezt pillantást a fényképezésnél használatos (camera obscura) technikai megoldásához hasonlítja. A látóhatár kiszélesedése a szemlélő számára kettős

⁵⁰ Vö. KOSCHORKE, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts...*, 256.

⁵¹ Vö. KOSCHORKE, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts...*, 269.

⁵² Vö. KOSCHORKE, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts...*, 274.

⁵³ Vö. KOSCHORKE, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts...*, 162. A szerző megjegyzi, hogy „panoráma” fotográfia és a turizmus szókincséből került a tájbrázolás kifejezései közé.

⁵⁴ Vö. KOSCHORKE, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts...*, 163. A szerző megjegyzi, hogy az első panorámakép Londonról készült. Peter Plener cikkében arról tájékoztat, hogy Bécsben 1801-ben mutatták be a Londont ábrázoló panorámaképet egy erre a célra készült köralakú faépületben, amelyben 1804-ben egy Bécs-körképet is kiállítottak, majd 1814-ben egyet Párizsról Plener: Mit der Klarheit eines „Cameraobscurabildes,„ StifTERS Blicke vom Sankt-Stephansturne. In: Adalbert Stifter – Tra filologia e studi culturali. Atti del convegno di Milano 11 e 12 Novembre 1999. [szerk.] M.L. Roli. 140.

élményt nyújt: egyrészt a mindenhatóság érzését, másrészt a kiszolgáltatottságot, mert a szemlélő is a táj része. Koschorke paradigmaváltásról ír, amikor a keretes képet felváltja a panoráma szemlélet az irodalmi térábrázolásban.⁵⁵ A felvilágosodásban a természet szemléltető példaként szerepelt az elmondottakhoz, a romantikában magában foglalta az embert és a romantika után az ember kiszolgáltatottá is vált az általa uralt természetek.

– A nézőpont

A festett és irodalmi tájkép kompozíciójának vonatkozásában egyaránt fontos a művész nézőpontja. A képzőművészeti és irodalmi mű strukturális hasonlóságainak vizsgálatára külön fejezetet szentel Uszpenszkij, *A kompozíció poétikája* c. könyvében.⁵⁶ Megállapításai igen hasznosak voltak számomra a *Bécs és a bécsiek városkép-antológia*⁵⁷ bevezető képének értelmezéséhez. Uszpenszkij jelzi, hogy a szerző a narrációhoz viszonyítva külső vagy belső nézőpontot foglalhat el, tehát kívülálló megfigyelőként meséli el a történetet, vagy az egyik szereplő szemszögéből. Egy helyszínről szóló tudósításban a szerzői nézőpont természetesen külső. Ezt látjuk majd Stifter esetében is Bécs bemutatásakor. Uszpenszkij a szerző nézőpontját négy síkon vizsgálja: az *ideológiai* (értékelő); a *frazológiai* (nyelvi eszközök, pl. a szereplők megnevezése); a *tér- és időviszonyok*, valamint a *pszichológia* (szubjektív/objektív ábrázolás) síkján. Számunkra Stifter vizuális látásmódjának vizsgálatához a térbeli sík érdekes, hiszen a bevezető kép (*Kilátás és szemlélődés a Szt. István templom tornyából*) egy panoráma madártávlatból. Ez a kompozíciós megoldás külső nézőpontot feltételez a térben és amennyiben az elbeszélő időbeli pozíciója szinkronban van a leírt idővel, ekkor az időviszonyok síkján belső nézőpontról beszélünk.⁵⁸ A képzőművészetben a reneszánsz óta a művész külső pozíciót vesz fel az ábrázoláshoz képest. A külső vagy belső nézőpont a *perspektívából* állapítható meg. A lineáris perspektívában egy külső nézőpontból, szinte egy ablakból tárul elénk a kép és a művész nézőpontja egybeesik a szemlélő nézőpontjával.

– A keret

Egy műalkotás saját térrel, idővel, értékrenddel rendelkezik és világára külső nézőpontból tekint az olvasó/szemlélő, majd a befogadás folyamán fokozatosan behatol az ábrázolt világba és egyfajta belső nézőpontot vesz fel, de

⁵⁵ Vö. KOSCHORKE, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts...*, 165-167.

⁵⁶ USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*. (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája.) Fordította: Molnár István. Budapest, 1984. VII. Strukturális hasonlóságok a különböző művészeti ágakban. A festészeti és az irodalmi mű felépítésének azonos elvei. 215-264.

⁵⁷ *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben*. Mit Beiträgen von Adalb. Stifter – C. E. Langer – C. F. Langer – Nordmann – A. Ritter von Perger – D. F. Reibersdorffer – Ludw. Scheyrer – Franz Stelzhammer – Sylv. Wagner u. A. Pesth, Gustav Heckenast, 1844.

⁵⁸ Vö. USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*, 218-219.

azután újra visszatér eredeti pozíciójához. Az átmenet a valóságból a műalkotás világába Uszpenszkij szerint kompozíciós probléma, amelyben a *keret* szemiotikai jelentőséggel bír.⁵⁹ A képzőművészetben a keret határokat jelent az ábrázolásban, de határjelző a külvilág és a kép belső világa között is. Az irodalmi műben a keretet a kezdés és a befejezés adja, s ez utóbbi egyben átmenet a belső nézőpontról a külsőre is, tehát vissza a mindennapi életbe. A mesélő/elbeszélő is adhat keretet egy műnek, de az a fogás is, amikor a szerző az olvasóhoz fordul. Stifter kedvelt módszere, hogy többször is megszólítja az olvasót. Uszpenszkij szerint keret-funkciót tölt be a *pszichológiai síkon*, amikor a szerző változtatja nézőpontját, pl. a mű elején külső megfigyelő, majd felveszi egy szereplő nézőpontját. A *Bécs és a bécsiek* [...] esetében ez nem következik be, hiszen leírással van dolgunk. A *tér* szintjén pl. a madártávlat esetében a szerző széles horizontú térbeli pozíciót alkalmaz, ami egyértelműen külső megfigyelőt mutat. Az *idő* szintjén a szerző a narráció elején rögzítheti az időt pl. folyamatos múlt idejű igealak használatával.⁶⁰ A folyamatos szemléletű igealakok használata az idő rögzítésére valójában a keret felépítésére szolgál. Uszpenszkij szerint egy mű több önmagában zárt *mikroleírásra* bontható, amelyek saját belső kompozícióval rendelkeznek. E mikroleírások elbeszélések az elbeszélésben, tehát több kisebb történet egy kereten belül. Claudia Albes könyvében a mikroleírást *Binnengeschichte* (belső történet) megnevezéssel jelöli.⁶¹ E kompozíciós megoldást tapasztaljuk Stifternél is, akinek elbeszélései szinte kivétel nélkül keretes megoldásúak, de az elbeszélő személye azonos, maga az író.

– A háttér

A középkori festészetben, ahol a művész belső nézőpontot képviselt, a háttérrel gyakran madártávlatban ábrázolták, amely az előtérrel így kontrasztot alkot. Ez a megoldás az irodalmi műben is előfordul, amikor a megemelt pozícióból készült leírás szemben állhat egy másik nézőpontú részletes leírással. A *madártávlat* az ábrázolás periferiáján jelenik meg. A háttér és a háttéralakok ábrázolása a festészetben és az irodalomban is az „ábrázolás az ábrázolásban” módszer által *jelszerűvé* válik.⁶²

Uszpenszkij a műalkotás keretének és háttérének ábrázolását azonos formai elvek alapján látja. A háttér és a keret az ábrázolás/leírás *periferiájához* tartozik. A keret alkalmazásakor mű a műben (kép a képben/elbeszélés az elbeszélésben) esetével állunk szemben. Az irodalomban a keretet egy bevezető epizód is jelentheti, amely azután nem kapcsolódik a cselekményhez. Uszpenszkij a keretes elbeszélésre a két ismert példát (*Ezeregyéjszaka meséi*, *Dekameron*) említi.

⁵⁹ Vö. USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*, 226.

⁶⁰ Vö. USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*, 230-238.

⁶¹ Vö. USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*, 249. és ALBES, Claudia: *Der Spaziergang als Erzählmodell*, 148.

⁶² Vö. USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*, 251-252. és 258.

Stifter kompozíciós megoldása a Bécs és a bécsiek bevezető városképében

Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes

(Kilátás és szemlélődés a Szt. István toronyból)

Stifter vizuális látásmódjának példája a *Bécs és a Bécsiek, az életből vett képekben* (1844) c. antológia nyitóképe. Érdekes megoldást választott a térélmény bemutatására, amikor nem csupán egy panorámát tár elénk, hanem a mélység részleteit is kiemeli egy távcső segítségével. A nézőpont változtatásának eszközét szívesen alkalmazza másutt is. Két korai elbeszélése is tanúskodik erről: az egyik a *Condor* (1840), a másik a *Hochwald* (1841). A *Condor* (A léghajó) festő főhőse távcsővel figyel ablakából, amint szerelme felszáll egy léghajóval, hogy bátorságát bebizonyítsa. A *Hochwald* (Őserdő) cselekménye a harmincéves háború idején játszódik, amikor egy lovag az erdőben rejt el a lányait és a távcső jelenti közöttük a kapcsolatot. A lányok egy magaslatról láthatják szemben Wittinghausen várát az otthonukat, majd azt is, ahogyan lerombolják a várat. Az optikai segédeszköz itt egyfajta kapcsolatként is szolgál a szereplők között.⁶³

A *Bécs és a bécsiek* bevezető képében, amely egyben a városbemutató sétát külső keretként fogja át, Stifter madártávlatból tárja elénk Bécsét és környékét:

„Mindenekelőtt terítsük ki e lapok kegyes olvasója előtt azt a hatalmas tablót, amelyen egy élettel teli háztenger hullámszik oly színesen és vidáman, hogy azt hihetnénk, ez az egész csak a mának él.[...] Nos kedves Olvasó, képzeletben tekints végig még egyszer e mozgalmas életen [...] kövess, repítsük végig pillantásunkat ezen az óriási térségen, amely itt hullámszik és örvénylik, forr és szikrázik és minden elemében folyton pezsgés. [...]”⁶⁴

Ez a totálkép Stifter mondandójának háttere, a városi élet kerete. Bécs városát külső és belső vonatkozásában szereté bemutatni, ezért narratív technikájára jellemző a térbeli orientálás és a perspektívagazdagság. A perspektívák váltakozása oppozíciókat eredményez térben, időben és nézőpontban. Peter Plener szerint Stifter narratív nézőpontja egy speciális művészi rendet követ, amennyiben városképeinek ritmusát az ellentétek váltakozására építi: ilyenek pl. a fent-lent,

⁶³ Vö. INGEN, Ferdinand, van: *Stifters Modernität. Bemerkungen zur Eröffnung de Stifter-Ausstellung.* = VASILO Bd. 3/1996129-132.

⁶⁴ „So entrollen wir denn vorerst vor dem geneigten Leser dieser Blätter die ungeheure Tafel, auf der dies Hausmeer hinauswagt, ein Leben in sich tragend, so bunt und heiter, daß man wähnt, es diene nur dem Augenblicke[.] Nun lieber Leser, schau dir noch einmal im Geiste dieses bewegte Leben an, [...] dann folge mir, daß wir unsere Augen schweben lassen über dieser Riesenscheibe, die da wagt und wallt und kocht und sprüht, und sich ewig rührt in allen ihren Theilen.” In: STIFTER, Adalbert: *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes.* (Als Einleitung) In: *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben.* Pesth, G. Heckenast, 1844, V-VI. A továbbiakban: Stifter: *Aussicht*, oldalszám

központ-periféria, világosság-sötétség, mozgás-mozdulatlanság stb. Ez egyben a fokozás egyik formája is.⁶⁵ Ehhez csatlakozik Lengauer véleménye is, aki a szöveg egyetlen céljának az orientálást tartja.⁶⁶ Az orientálás és perspektívaváltás eszköze a távcső, amellyel a későbbiekben Stifter a felszín mögé, az emberi lélek mélyére is lát.

A térbeli elrendezés a festő Stiftert mutatja. A *Kilátás és szemlélődés* [...] első olvasatra valóban szavakkal festett táj- ill. városkép. Három szerkezeti egységre tagolható: Bécs városa a földről nézve; totálkép a Szt. István templom tornyából a tájra és a térképszerűen elterülő városra, majd betekintve a városba közeli képek formájában. A perspektívák változása tehát kívülről befelé, fentről lefelé és távolról közelre irányul. Az elbeszélés ideje tulajdonképpen hajnaltól délig tart, amikor az író egy képzelt vándornak mutatja be a várost a toronyból, de az elbeszélő idő a város életéből egy nap és egy éjszaka, napfelkeltétől éjjel két óráig. A cél valóban az orientálás: egy eltévedt vándor (a képzelt olvasó) irányítása a város utcáin, ill. a nagyvárosi élet útvesztőiben. Az általam megjelölt **első részben** az ismeretlen vándor megérkezik az idegen, áttekinthetetlen városba, ahol egyetlen támpontja az eligazodásban a Szt. István templom tornya, amelyet Stifter kezdetben csak nyárfának (Pappel) jelöl:

„Dél- és Délnyugat kivételével mindig jöhet vándor bármely világtájáról s mielőtt a nagy városnak akár egy atomját is megpillantaná, már látja azt a karcsú, finom, légies nyárfát, amely csendben és nyugodtan álldogál a könnyű kék párában, s jelzi a helyet ahol a még nem látható, óriási város terül el.”⁶⁷

A vándor tehát kívülről érkezik és Stifter, aki jól ismeri a várost, elküldi az ismeretlent éjszakára egy fogadóba, majd másnap reggelre a toronyba invitálja a rendhagyó idegenvezetésre. Eddig a földi térben kívülről befelé haladt, ahol a fix pontot a torony jelentette. A **második részben** a toronyból elének vetített panoráma a város környékét hajnali szürkületben láttatja:

⁶⁵ Vö. PLENER, Peter: *Mit der „Klarheit eines Cameraobscurabilis“*. StifTERS Blicke vom Sankt-Stephansturm. In: Adalbert Stifter. Tra filologia e studi culturali. Atti del convegno di Milano 11 e 12 Novembre 1999. Szerk. Maria Luisa Rolì. Milano, 2001.129.

⁶⁶ Vö. LENGAUER, Hubert: *Kultur-Hauptstadt-Landschaft*. Literarische Stadtansichten von Stifter bis auf den heutigen Tag. In: Adalbert StifTERS Schrecklich schöne Welt. Hg. von Roland Duhamel. u.a. Antwerpen. 1994 (Acta Austriaca-Belgica 1)130.

⁶⁷ „Wenn man Süd und Südwest ausnimmt, so mag der Wanderer kommen, von welcher Weltgegend immer, und er wird, bevor er noch ein Atom von der großen Stadt erblicken kann, schon jene schlanke zarte luftige Pappel erblicken, die still und ruhig in einem leichten blauen Dufte steht, und die Stelle anzeigt, an der sich die noch nicht gesehene riesige Stadt hindehnet.” Stifter: *Aussicht*, VI.

„Nos hát. A nap még nem kelt fel. Kevesen vannak a most még szunnyadók között, akik már élvezték a látványt, amely ránk vár; mert nem tudják otthagyni az ágyat [...] hogy már ilyen korán fenn lehessenek ezen a csúcson. Észak felé, ahol a könnyű, fehér köd vonul, ott van a Duna, és azok a ködben kerengő sötét csíkok, mintha vele együtt hömpölyögnének, ezek szép ligetek, kettészeli őket a nemes folyó. – Távolabb a reggeli szürkületben pislákoló áttetsző fakó pirosság Marchfeld és a kék pára az égen, amely reggel tejjehéren fénylik, a Kárpátok és a Magyarországgal határos hegyek. Légből szótt szalagként ölelik körül a keleti részt, amely pillanatok alatt finom fényben ragyog fel, hogy a végtelen távolban lebegjen.”⁶⁸

Kívülről befelé közelít rá a városra, egyre szűkítve a kört a térben, s ezzel párhuzamosan hangulatfestő és hangutánzó szavakkal mesterien érzékelteti az idő múlását is, egyre gyorsuló ütemben bontja ki az ébredező várost a hajnali sejtelmes szürkületből a fénybe:

„Most, amikor már mindenütt a nappal fénye uralkodik, barangoljuk be pillantásunkkal ezt a szép színteret, [...]”

Lábunk alatt fekszik a belváros. Kör alakú szeletnek látjuk, tornyunk körül elterülön, tetők, íves oromzatok, kémények, tornyok nyüzsgése, tolongása, prizmák, kockák, piramidok, paralelopipedok, kupolák kuszasága, mintha mindezt egymás tetejére halmozták volna egy örült kristályszerkezetben, amely most itt áll mereven. – Valóban, ilyen messziről, madártávlatból nézve még a helybelinek is van valami idegen és mesészerű a saját városában, úgyhogy e pillanatban maga sem tud eligazodni...⁶⁹

⁶⁸ „Die Sonne ist noch nicht aufgegangen. Es werden Wenige sein von allen denen, die jetzt noch unter uns schlummern, welche schon den Anblick genossen haben, der unser harret; denn sie können das Bett nicht verlassen, [...] schon so früh heroben auf dieser Spitze sein zu können. Dort gegen Norden hinaus, wo die leichten weißen Nebel ruhen und ziehen, ist die Donau, und die dunklen Stufen, die sich im Nebel zu wälzen und mit ihm zu ziehen scheinen, sind schöne Auen, durch die der edle Strom wälzt – Weiter hinaus, das luftige, im Morgengrau schimmernde Fahlrot, ist das Marchfeld, und jener blaue Hauch durch den Himmel, der sich eben mit der ersten Milch des Morgens lichtet, sind die Karpathen, und die Berge gegen Ungarn. Sie schweifen, wie ein aus Luft gewobenes Band um den ganzen Osten, der bereits überraschend schnell in ein immer feineres Licht aufblühet, und schwimmen dort wie in unermesslicher Ferne in die Luft hinaus. Stifter: *Aussicht*, VII.

⁶⁹ „Und nun, da der Tag Alles ins Klare gebracht hat, lasse unsere Blicke durch dies schöne Schauspiel wandern, [...] Der Theil gerade zu unsern Füßen ist die eigentliche Stadt. Wir sehen sie, wie eine Scheibe von Dächern, Giebeln, Schornsteinen, Thürmen, ein Durcheinanderliegen von Prismen, Würfeln, Piramiden, Parallelopipedon, Kuppeln, als sei das Alles in toller Kristallation an einander geschossen, und starre nun da sofort. – In der That, wo dieser Höhe der Vogelperspektive angesehen, hat selbst für den Eingeborenen

A kameramozgás iránya eddig a távolból közelített a városra, végigpásztázva a környéket, ezután fentről lefelé tart, szintén egyre szűkülő körben. A látószög a toronyból pontosan az alatta elterülő térre irányul:

„A mélységben éppen alattunk terül el a Szt. István tér, az emberek mint sötét hangyák futkosnak a világosszürke kövezeten, az a kocsi úgy gördül tova, mint egy fekete dióbéj, amelyet két takaros bogárka húz, és egyre többen és többen lesznek a hangyák és egyre többen a gördülő dióbéjak. Egy keskeny házsor választ el minket a Szent Péter templom szép, fekete kupolájától, [...] mögötte a skót bencések apátságának barátságos tornya, balra a Szent Mihály karcsú vonala, majd az ágostaiak és kapucínusok, s mind között – (maga is egy kis város) – a császári Hofburg üszteletet parancsoló épülete. Azután Déltől keletig körbefut a Kärtner negyed házainak sora, átvágja a lányhajlású Kärtnerstraße, nyüzsgőnek rajta az emberek – ott tömnek magasba a ferencesek tornyai, s tovább balra az egyetem és Északnyugat felé – te kis szerény tornyocskák! Szent Ruprecht, a város legöregebbje – tőle ismét balra a Maria am Gestade finoman csipkézett csúcsa -- és még más tornyok, ívek, erkélyek és balkonok.”⁷⁰

Ezután a belvárosból kifelé néz, a külvárosok felé, amelyek lent a földi térben veszik körül Bécset: Térképszerű pontossággal téríti elénk a város szerkezeti alakulását:

„Széles zöld övként fonja körül a várost a glaci, amely egykor az erődítményhez tartozott, ez lényegében egy kellemes kert, zöld gyeppel és minden irányban sétányokkal

seine Stadt etwas Fremdes und Abentheuerliches, so daß er sich für den Augenblick nicht zu finden weiß.” Stifter, *Aussicht*, IX.

⁷⁰ „Senkrecht im Abgrund unter uns liegt der Platz St. Stephans, die Menschen laufen auf dem lichtgrauen Pflaster wie dunkle Ameisen herum, und jene Kutsche gleitet wie eine schwarze Nußschale vorüber, von zwei netten Käferchen gezogen, und immer mehr und mehr werden die Ameisen und immer mehr der gleitenden Nußschalen. Dort, nur durch eine dünne Häuserschicht von uns getrennt, steht die schöne schwarze Kuppel St. Peters, [...] hinter ihr der freundliche Thurm der Schottenabtei, links das schlanke Stift St. Michaels, dann die Augustiener, die Kapuziner und zwischen ihnen allen – (selber eine kleine Stadt) – die ehrwürdigen Gebäude der kaiserlichen Hofburg. Dann schwingt sich von Süd gegen Ost erum die Häusermasse des Kärtnerviertels, durchschnitten von dem sanften Bogen der Kärntnerstraße, der menschenwimmelnden – dort ragen die Franziskanertürme, weiter links die der Universität empor, und und dort gegen Nordwest – du kleines bescheidenes Türmchen! St. Ruprecht, ältestes der Stadt – und wieder links davon die zart durchbrochene Spitze von Maria am Gestade – und noch andere und andere Thürme, Giebel, Erker und Balkone.” Stifter: *Aussicht*, IX-X.

*tarkítva, játékos hatású, levegős hely, ahová hűvös estéken tömegével özönlük a lakosság [...] E kert túloldalán kört alkotva, szélesen terül el a külvárosok tömege [...] körben állnak a glacis-val szemben, mintha a város felé nyomulásukkor egy láthatatlan akadályba ütköznének és összetorlódnának[...]*⁷¹

A külvárosok után eltávolodik a Bécs környéki falvak irányába, a Wienerberg felé, majd hirtelen váltással a hegyen emelkedő emlékoszloptól (Spinnerin am Kreuz), amely a város szélét jelzi, újra visszafordul. Ekkor említi először a távcsövet, amelyet a vándor kezébe ad, hogy ennek segítségével közelítsen a megnevezett épületekre. Egyfajta montázstechnikát alkalmaz, valóban úgy kezeli a távcsövet mint a filmkamerát, a nagy totálképek után a részletekre fókuszál. Mindig balra irányítja a *vándor* kezében a távcsövet amíg egy körsétával visszatér a kiindulási ponthoz. A kiemelt helyszínekhez és épületekhez (Wienerberg, vasútállomás, Belvedere palota, pénzverde, ágyúöntő, az Invalidusok háza, Aspern és Wagram vidéke, az Inselstadt, a városi börtön, és az Alser kaszánya) Stifter várostörténeti, ill. a korszellemet bíráló reflexiói társulnak, belső történetek/mikroleírások formájában. A **harmadik részben** az eddig háttérként ábrázolt város lakóinak élete kerül bemutatásra, a táj körképe után az élet körforgása egy nappali és egy éjszakai kép formájában. A távcső először az utcákat pásztázza, majd bepillant a házak ablakán. A perspektíva távolítól közelire vált:

*„Nézd, közben már felkelt a nap és sugarai vakító mázzal vonják be a hatalmas város kalandos és sokszínű világát. – A színteret bejártuk és most lássuk, milyen nép él és alkot az ezernyi fal között!”*⁷²

A térbeli *körséta* folyamán tehát Stifter bemutatta a nagyvárost horizontális tagoltságában, egyre beljebb szűkítve a kört a hegyek vonalától a belvárosig, vertikális tagoltságában pedig a toronyból lepillantva fokozatosan eljutott a legmagasabb ponttól, a templomok, paloták, házak, utcák során át egészen az utcán mozgó emberekig.

⁷¹ „Wie ein breiter, grüner Gürtel läuft er um die Stadt herum, einst **Glacis** der Festung, nun in der That ein anmuthiger Garten, mit grünen Rasenplätzen bedeckt, nach allen Richtungen von Alleen durchschnitten, ein wohlthätig Luftreservoir, dahin sich in der Abendkühle gerne und zahlreich die Bevölkerung ergießt, [...] Und jenseits dieses Gartens, in ungeheurem Kreise heumgeschungen, breit hinausgelagert liegt [...] die Masse der Vorstädte [...] stellen sie sich im Kreise gegen das **Glacis** auf, gleichsam in ihrem Hereinschieben gegen die Stadt hier an einer unsichtbaren Grenze anhaltend und sich anstaunend; [...] Stifter: *Aussicht*, X.

⁷² „Siehe, die Sonne ist unterdes heraufgestiegen, und gießt ihren Schimmer weithin und blendend über all den Schmelz und die Abentheuerlichkeit und Mannigfaltigkeit der ungeheuren Stadt. – Den Schauplatz haben wir durchgangen... und nun, welch ein Volk wohnt und treibt in diesen tausend Mauern?!” Stifter: *Aussicht*, XV-XVI.

Zusammenfassung

„Malender Dichter oder dichtender Maler“ Visuelle Sicht- und Darstellungsweise in der Erzählung, an Hand von A. Stifter Prosa

Die Wechselwirkung der Künste ist ein interessantes Forschungsgebiet. Nach Lessing wird die Poesie und die Malerei durch Zeit und Raum voneinander getrennt. Im Sinne der Romantik proklamierte jedoch Friedrich Schlegel die Universalpoesie, also die Poesie ohne Grenzen, in der nicht nur die Darstellung des Schönen, sondern auch des Häßlichen einen Platz bekommt. Lessing hat eine Grenze zwischen Malerei und Poesie gezogen, Fr. Schlegel verkündete hingegen die Subjektivität des Künstlers und eine individuelle Stilform, also eine charakteristische Kunst.

Das 19. Jahrhundert ist die Epoche der Doppelbegabungen (Goethe, Keller, Mörike, Stifter, etc.). Es stehen enge Beziehungen zwischen den bildenden Künsten, der Musik und der Dichtung. Die Bildlichkeit ist charakteristisch für die Literatur der Epoche. Für einen „Malerdichter“, oder „Dichtermaler“ ist die bildliche Darstellung leichter, z. B. im Falle Stifters. Er schuf seine impressionistischen Landschaftsbilder und seine Studien-Erzählungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Stifter interessierte sich besonders für die Problematik der Wirklichkeitsdarstellung: die wirkliche Wirklichkeit in der Malerei und die wirkliche Wahrheit in der Poesie. Für die Komposition seiner Erzählungen und für seine dichterische Sprache ist ein „Malerblick“ charakteristisch. Im Hintergrund seiner detaillierten Beschreibungen steht der Maler. Wahrscheinlich ist das die Ursache für die ambivalente Beurteilung seiner Werke. Ist er ein Dichter des Biedermeiers oder Vorläufer der Moderne? Nach den Literaturhistorikern unserer Zeit (A. Doppler, J. Lachinger, Ch. Begemann) ist er das Letztere. Sie betonen Stifters metaphorische, fast semiotische Darstellungsweise und die moderne Behandlung der Zeit, durch Räume.

Ich versuche in meiner Arbeit Stifters Malerblick in den Erzählungen zu interpretieren. Die Ideallandschaft spielt eine bedeutende Rolle im Leben des Malerhelden des Condors (1840). Die Problematik der Wirklichkeitsdarstellung und des Künstler-Bürger-Gegensatzes erscheint in den Nachkommenschaften (1864). Stifters einzigartige Komposition können wir im Einleitungsbild der Feuilleton-Antologie Wien und die Wiener bewundern, in dem er das Porträt Wiens in Worte gefaßt hat.